This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

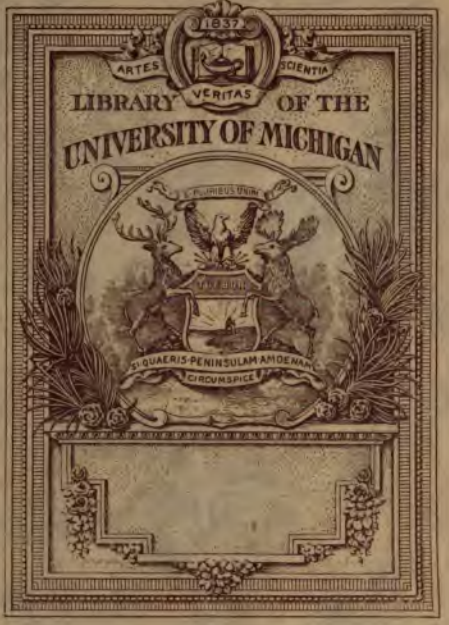
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

N
3
.F95

Führer zur Kunst — periodisch erscheinende reich illustrierte Bändchen à 1 Mark. Keine Vermehrung der üblichen kunsthistorischen Monographien, sondern allgemein verständliche Abhandlungen erster Autoren über sämtliche Gebiete der bildenden Kunst und der Kunsttheorie. Zweck der Bändchen ist, zur Kunstbetrachtung, zum Kunstgenuss und zum Kunstverständnis zu führen.

Erschienen sind bis jetzt:

Volbehr, Th., Gibt es Kunstgesetze?
Mayer, E. v., Die Seele Tizians.
Semper, H., Das Fortleben der Antike in der Kunst des Abendlandes.
Woermann, K., Die italienische Bildnismalerei der Renaissance.
Forrer, R., Von alter und ältester Bauernkunst.

In Vorbereitung:

Gerstfeldt, O. v., Hochzeitsfeste der Renaissance — Gaulke, J., Das Religionsproblem in der Kunst. — Schmidkunz, H., Erziehung zum Künstler. — Lux, J. A., Gartenkunst. — Berlepsch-Valendas, H. v., Das künstlerische Element in unseren Wohnungen. - Bürkel, L. v., Führer durch italienische Galerien. — Kirchberger, Th., Die Anfänge der Kunst und der Schrift. — Lothar, R., Die Karikatur. — Uhde-Bernays, H., Anselm Feuerbach.

Ferner sind folgende Themata zur Bearbeitung in Aussicht genommen:

Bilderbetrachtung. — Grundprobleme der Aesthetik. — Der Wohnhausbau in alter und neuer Zeit. — Streiflichter auf den Kunst- und Antiquitätenhandel. — Der Umfang des malerisch Darstellbaren. — Das Wesen des künstlerischen Schaffens. — Der künstlerische Schmuck. — Berühmte Schlossbauten. — Die Kunst und ihre Beziehungen zur natürlichen Bodenbeschaffenheit. — Museen und Volksbildung. — Die Entstehung der dekorativen Kunstformen. — Kunstempfinden und Kunstverständnis im 19. Jahrhundert. — Die Malerei im Dienste der Architektur. — Kunst und Vaterland. — Die Erziehung zum künstlerischen Sehen. — Die Landschaft Italiens in der Auffassung verschiedener Zeiten. — etc. etc.

Gotisches Wandschranktürchen aus der Bodenseegegend

(mit durchbrochen gearbeitetem Rosette im Zuttisch und zuti-
stetem Strauchwerk in Wachsholzerei als Flächenverzierung)

Ende 15. Jahrhunderts (Gewerbl. Feuerschutzsteuerung)

FÜHRER ZUR KUNST

HERAUSGEGEBEN VON DR. HERM. POPP

FÜNFTES BÄNDCHEN

VON ALTER UND ÄLTESTER BAUERNKUNST

VON DR. R. FORRER

MIT EINER TAFEL UND 32 ABBILDUNGEN IM TEXT

ESSLINGEN
PAUL NEFF VERLAG (MAX SCHREIBER)
1906

Alle Rechte, besonders das der Uebersetzung, vorbehalten

Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart

Von alter und ältester Bauernkunst

von Dr. R. Forrer

Volkskunst und „Bauernkunst“ sind in den letzten Jahren oftgehörte Worte, die häufig genug in einem Zuge genannt werden, ohne freilich immer mit einander zu harmonieren.

Unsere modernen Künstler und Schriftsteller sprechen viel von Volkskunst und verstehen darunter eine Kunst, wie sie sie für das Volk wünschen. Aber die Kunst, welche sie dem Volk geben wollen, ist eine andere als die, welche dieses will. Tatsächlich sind denn auch die Kunstversuche jener Volksbeglücker bis jetzt immer gescheitert. Das Angestrebte mag schön und gut sein; aber dem Volke fehlt dafür das Verständnis.

Wer an diesen Bestrebungen Interesse nahm, waren weder die Bauern noch die Kleinbürger, sondern die Reichen, ich möchte sagen die „oberen Zehntausend“.

Diesen bedeutete jene Volkskunst „wieder einmal etwas anderes“, und sie bedienten sich ihrer um so lieber zum Schmuck von Rauch- oder Kinderzimmern, von Korridoren und ähnlichen Vorhallen, als diese Art von Kunst an den Geldbeutel keine zu großen Anforderungen stellte.

Das Volk verhält sich jenen Bestrebungen gegenüber ablehnend, denn es ist eine unumstößliche Tatsache: weder der Bauer noch der Kleinbürger wünschen eine eigens für sie geschaffene Kunst, sie beide wollen keine

153994

Kunst, welche sie von den übrigen Klassen trennt, sie gewissermaßen noch ausdrücklich zum Bauern oder zum Kleinbürger stempelt.

Wer auf dem Lande das nötige Geld besitzt geht in die Stadt und kauft sich eine teure städtische Einrichtung, so wie er sie in der Großstadt bei seinen besseren Verwandten zu sehen gewohnt ist. Oder er bestellt sich eine ähnliche Einrichtung bei einem angesehenen Schreiner auf dem Lande, dessen Modelle nicht immer die neuesten sind, dafür aber in puncto Reichtum der Ornamentik nichts zu wünschen übriglassen. Wer weniger mit Gütern gesegnet ist, um sich derart teure Möbel kaufen oder bauen zu lassen, erwirbt sich seine Möbel bei einem billigen Möbelhändler. Dort ist der äußere Zierat meist nicht minder reich, aber um so mehr läßt die Solidität zu wünschen übrig, und nur zu bald lösen sich gewöhnlich zu Hause die aufgeleimten Holz-, Gips- oder aus Papiermasse gepreßten Ornamente wieder los. Täglich wiederholt sich dieses Schauspiel aufs neue, aber — es wird immer dasselbe bleiben.

Eine bewußte, d. h. mit Absicht geschaffene Volkskunst gab es nie. Wo eine solche sich gebildet hat, ist sie stets hervorgegangen aus einer Verwilderung der Stadtkunst, hervorgegangen aus dem kleinstädtischen oder bäuerlichen Unvermögen, das Gesehene künstlerisch und technisch äquivalent wiederzugeben.

Der Werdegang der bäuerlichen Volkskunst ist deshalb auch stets und überall derselbe: städtische Vorbilder gelangen aufs Land und werden hier nachgeahmt, erst gut und dem Originale ziemlich nahestehend, dann allmählich verroht. Und

sie werden je roher, je mehr das Vorbild verblaßt und je häufiger man statt des Vorbildes die bloße Kopie wieder kopiert.

Das geringere künstlerische und technische Können bringt aber nicht allein Verrohung des Vorbildes, es bringt auch allmähliche Umbildung desselben. Der Kopist kopiert häufig unverstanden, er vergrößert das eine, verkleinert das andere Ornament; er vergißt gelegentlich die eine oder andere Linie und läßt auch wohl Motive, die für seine Hand zu schwierig liegen, absichtlich ausfallen. So kommt es, daß ein klassisches Vorbild in der fünften Kopie völlig verdorben und in der zehnten kaum mehr wiederzuerkennen ist. — Damit ist der Gang der Entwicklung häufig aber noch nicht abgeschlossen. Der bäuerliche Künstler beginnt allerlei Vorbilder durcheinander zu mengen, und es entsteht nun oft ein Konglomerat von Motiven, welche verschiedenen Regionen und nicht selten auch ganz verschiedenen Zeiten angehören. Betrachtet man das derart entstandene Kunstprodukt, so wird es oft schwer halten, darin das ursprüngliche Vorbild wiederzuerkennen, und man wird dann geneigt sein, dem bäuerlichen Künstler mehr eigene Phantasie und eigenes Können zuzuschreiben, als berechtigt ist. So entsteht die sogenannte „Volkskunst"; so ist die sogenannte „Bauernkunst" entstanden.

Gemeinhin versteht man unter dem Begriff der „Bauernkunst" nur die bäuerlichen Kunsterzeugnisse der letztvergangenen Jahrhunderte. Aber sie hat streng genommen weder nach oben, noch nach unten eine Begrenzung. Noch heute, unter unseren Augen, freilich kaum merklich, vollziehen sich gerade wie in früheren Jahrhunderten dieselben Umwandlungen,

wie ich sie oben gekennzeichnet habe. Und dieselbe Erscheinung läßt sich auch rückwärts verfolgen, nicht nur während Jahrhunderten, sondern durch Jahrtausende. Jeder Stil hatte seine bäuerlichen Ausläufer, und wenn wir die Geschichte der Volkskunst studieren wollen, so dürfen wir gar nicht bei den letzten Jahrhunderten allein stehen bleiben, wir müssen auch ihre älteren und ältesten Produkte heranziehen.

Zur Illustration des Gesagten gebe ich hier eine Reihe von Beispielen alter Bauernkunst verschiedener Jahrhunderte, welche nicht nur das Obengesagte belegen, sondern gleichzeitig der Volkskunde neue, noch wenig bekannte und betretene Forschungswege weisen sollen.

Wer kennt nicht aus eigener Anschauung oder zum mindesten aus Bildern die Elsässerinnen mit ihren mächtigen „Schlupfhauben". Der „Schlupf" ist eine Schleife aus Seidenband, welche die Vorderfläche der elsässischen Frauenmützen ziert. Die Katholiken tragen den Schlupf in farbiger, die Protestanten in schwarzer Seide. Das Band ist 23 bis 26 cm breit, und die daraus gebildete Schleife nimmt daher einen Flächenraum in Anspruch, der volle 50 bis 60 cm Breite und 20 bis 25 cm Höhe aufweist. Wehe dem Theaterbesucher, welcher das Mißgeschick hat, hinter einer solchen Landschönen zu sitzen, wenn sie in ihrem Sonntagsstaate ein städtisches Theater besucht! — Dieses Abzeichen der Elsässerin wird häufig, wie so viele andere Bestandteile bäuerlicher Trachten, als „uralter Volksbesitz", als „Ueberkommnis früherer Jahrhunderte" angesprochen. Aber gerade dieser Schlupf ist ein interessantes neuzeitliches Beispiel bäuer-

licher Uebernahme und Umbildung städtischer Formen!

Verfolgt man nämlich diesen Schlupf auf alten Kostümbildern sowohl wie an alten Originaltrachten rückwärts, so wird man finden, daß dieser Schlupf ein Produkt der Neuzeit ist, und daß er erst ganz allmählich das Riesenformat von heute angenommen hat. Noch 1870 war der elsässische Schlupf wesentlich kleiner, wie das u. a. die Gemälde jener Zeit, besonders diejenigen von Gustave Brion und Théophile Schuler, genugsam beweisen. Das Band des Schlupfes jener Aera hatte nur zirka 10 cm in der Breite, und der Raum, den das ganze Zierstück einnahm, war um so geringer, als damals die heute vielfach zur Anwendung gelangende Draht- und Gazeversteifung noch fehlte. — Gehen wir von 1870 nochmals 30 bis 40 Jahre zurück, so wird man auf den Kostümbildern jener Zeit unsere Schleife noch kleiner vorfinden und das Band noch schmäler. Und gehen wir bis in die Zeit von 1790 bis 1800 herab, so sehen wir dort den „Schlupf" unsrer elsässischen Bauernmützen als kaum fingergroße zierliche Schleife aus einem nur wenige Zentimeter breiten Bande auftreten. Es ist die Zeit, in welcher der Schlupf eine Eigentümlichkeit der elsässischen Frauentracht geworden ist, von welcher ab er das obengeschilderte Wachstum zu nehmen beginnt. — Seine Herkunft verraten uns wiederum die Kostümbilder, denn wenige Jahrzehnte zuvor, in der Zeit Ludwigs XVI., erscheint genau dieselbe Schleife auf den Hauben der elsässischen Stadtfrauen, die ihrerseits die Schleife der Pariser Mode verdankten. So ist der elsässische Schlupf ein ebenso lehrreiches wie interessantes Beispiel der Uebertragung einer städtischen Mode auf die Landtracht, ihres Weiterlebens

Abb. 1 Altelsässische Bauernstuhllehne mit geschnitzter bäuerlicher Rokoko-Ornamentik und der Jahreszahl 1803 (Elsässisches Museum zu Straßburg)

und ihrer Weiterbildung auf dem Lande zu einer Zeit, wo in den Städten neue Moden die alten längst schon hatten vergessen machen.

Weiter zurück führen uns die elsässischen Bauernstühle von der Art unserer Abbildungen 1 bis 5. Der Stuhl Abb. 1 zeigt Rokoko-Ornamente, die, wie die Jahreszahl 1803 beweist, statt um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts erst zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts in ländlich-traditioneller Fortführung jener Stilrichtung entstanden sind.

Die Grundform dieser Stuhllehne basiert aber auf noch älteren Vorbildern. Sie ist ersichtlich der ungefähr gleichzeitigen Stuhllehne Abb. 5 verwandt. Diese aber geht, wie dies meine Entwicklungsreihe Abb. 2 bis 5 klar beweist, auf den altösterreichischen Doppeladler der Renaissance, Abb. 2, zurück.

Hierher gehört ferner der altelsässische „Großvaterstuhl" oder „Fauteuil" Abb. 6. Er ist ersichtlich nicht viel jünger als sein Prototyp, der Renaissance-Lehnstuhl des sechzehnten Jahrhunderts. Aber er verrät doch

Abb. 2 Abb. 3

Abb. 4 Abb. 5

Abb. 2 bis 5 Durchbrochen verzierte Lehnen altelsässischer Bauernstühle des siebzehnten bis neunzehnten Jahrhunderts, veranschaulichend, wie das Bild des österreichischen Doppeladlers unter der Hand bäuerlicher Künstler verroht und bis zur Unkenntlichkeit des Vorbildes neue Formen annehmend sich umbildet
(Sammlg. des Elsässischen Museums zu Straßburg)

Abb. 6 Altelsässischer Lehnstuhl mit Flachschnitzerei
(Ein Achtel der natürlichen Größe Sammlg. Forrer-Straßburg)

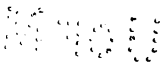


Abb. 7 Bauernfliesen von 1735 aus Hüls, Kreis Kempen am Rhein
Mit Pfeifenton belegte, dann gravierte und glasierte Tonfliesen mit Musikanten, Karikaturen auf Stadtdamen, Scharfrichter, Vogel, Rosetten, Beischriften und Jahreszahl 1735
(Ein Drittel der natürlichen Größe Sammlg. Forrer-Straßburg)

deutlich den Bauernkünstler, den bäuerischen Nachahmer, der zwar Form und Ornamentik getreulich kopiert hat, aber doch nur ein, wenn auch hochinteressantes, „Bauernkunstmöbel" zuwege brachte.

Das siebzehnte, achtzehnte und neunzehnte Jahrhundert sind reich an verwandten Beispielen, und es ließen sich ähnliche für alle Länder, nicht bloß diejenigen deutscher Zunge, beibringen.

Ebensowenig sind diese Erscheinungen auf die Holzschnitzerei und Möbelindustrie beschränkt geblieben. Die Weberei und die Stickerei, die Eisenschmied- und die Kupfertreibarbeit, ganz besonders auch die Keramik, zeigen genau gleiche „Verbauerungen" und Umwandlungen. Ich erinnere an die Nachbildungen blau-weißer sächsischer Figurengewebe in rohem Leinendruck der Zeit um 1700, auf welche ich in meinem Werke über „Die Zeugdrucke der byzantinischen, romanischen, gotischen und späteren Kunstepochen" (Straßburg 1894) in Abb. 3 Tafel XXXVII aufmerksam gemacht habe. Ich erinnere an die, blau-weiße Delfter und farbige Porzellanfliesen imitierenden rohen Tonfliesen aus dem Schwarzwald, aus der Marburger und Hülser Gegend und aus Spanien, welche ich in meiner „Geschichte der europäischen Fliesenkeramik" (Straßburg 1901) auf den Tafeln LXXII und LXXVII abgebildet habe, und denen ich hier weitere interessante Beispiele solcher Hülser Fliesen in Abbildung 7 anfüge. So roh diese Zeichnungen sein mögen, so einfach ihre Technik und Farbengabe, diese bäuerlichen Kunstprodukte entbehren neben ihrem Humor auch nicht künstlerischer Reize; und ich habe beobachtet, daß es noch nicht die schlechtesten Kenner sind, die an ihnen sich zu erfreuen wissen!

Auch die Gotik hat Bauernkunst gezeugt, in Malerei sowohl, wie in Bildhauerei, in der Weberei, wie in der Stickerei u. s. w. Ein interessantes Beispiel dieser Art bietet meine gotische Holzkassette Abb. 11 *A—C* und *D—G*, welche aus dem östlichen Bodenseegebiete, aus der Umgegend von Bregenz stammt und eines der so außerordentlich seltenen Produkte gotischer Bauernkunst vom Ende des vierzehnten oder Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts darstellt. — Es ist eine bäuerliche Nachbildung der in jener Zeit in der Schweiz, in Süddeutschland und im benachbarten Oesterreich üblichen gotischen Hochzeitschatullen mit geschnitzten symbolischen Darstellungen. Kassetten dieser Art bieten meine Abb. 8 bis 10, die aus dem vierzehnten resp. fünfzehnten Jahrhundert datieren und Motive enthalten, welche teils symbolischer Art sind, teils dem Ornament- und Figuralschatz jener Zeit als Allgemeingut angehören. Symbolisch sind das Einhorn als Zeichen der Jungfräulichkeit; das verschlungene gekrönte Händepaar, welches Liebe und Trauung andeutet; das vom Liebespfeil durchschossene, vom Löwen treu bewachte Herz; endlich der Hirsch als das Zeichen des männlich stolzen Bräutigams. Fast ironisch erscheint unter diesem Gesichtspunkte der stolze Hirsch Abb. 10, der an einer Kette „im Zaum gehalten wird" von einem sorgsam auf Kissen gebetteten Affen! — Daneben treten allerlei Phantasietiere auf, Drachen und Greifen u. s. w., wie sie für die Stoffe, Fliesen u. s. w. des dreizehnten, vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts so charakteristisch sind (Abb. 9); weiterhin Liebesszenen, wie sie so vielfach auch auf italienischen und französischen Kassetten jener Zeit wiederkehren: Braut und Bräutigam mit Blumen in den Händen, schachspielende Liebespaare, Jagd-

Abb. 8 Gotische Schweizer Brautschmuckkassette der Zeit um 1400, mit Schnitzereireliefs: Pelikan seine Jungen nährend, Hund und Einhorn, Falke, Hund, Greif und Drache in Vogelgestalt mit bärtigem Männergesicht
(Zirka die Hälfte der natürlichen Größe Sammlg. Forrer-Straßburg)

Abb. 9 Gotisches Brautkästchen des vierzehnten bis fünfzehnten Jahrhunderts, mit „Bestiaulx"
(Zirka ein Drittel der natürlichen Größe Sammlg. Forrer-Straßburg)

Abb. 10 Gotisches Brautkästlein des vierzehnten bis fünfzehnten Jahrhunderts, mit allegorischen Figuren und „Bestiaulx"
(Zirka die Hälfte der natürlichen Größe Sammlg. Forrer-Straßburg)

A

B

C

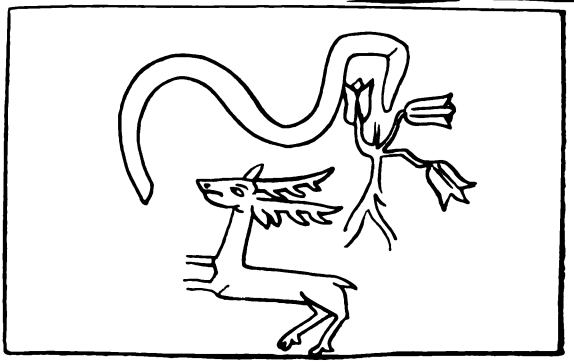


Abb. 11, *A, B, C* Gotische Bauern-Brautschmuckkassette des vierzehnten bis fünfzehnten Jahrhunderts, aus dem Vorarlberg (Zirka zweieinhalbmal verkleinert Sammlg. Forrer-Straßburg)
A Der Deckel *B* Die Innenseite des Deckels *C* Der Boden

Abb. 11, *D* bis *G* Gotische Bauernkassette aus dem Vorarlberg, vierzehntes bis fünfzehntes Jahrhundert (Zirka zweieinhalbmal verkleinert Sammlg. Forrer-Straßburg) *D* Die Vorderwand *E* Die Hinterwand *F* Die linke Seitenwand *G* Die rechte Seitenwand

darstellungen u. dergl. Auf einem 1853 von Ettmüller*) beschriebenen Brautkästchen aus der Gegend von Zürich, führt ein Liebespaar auf Schriftrollen in gotischen Majuskeln ein Zwiegespräch; der Liebhaber hat um den Hals eine Kette, deren anderes Ende er seiner Geliebten anbietet. Das Gespräch selbst verrät Liebesbeteuerungen von seiten des Jünglings, abweisende Antworten von seiten der Erkorenen. — Eine in verwandter Technik, Holz mit geschnittenem Lederbezug, hergestellte Brautkassette meiner Sammlung, zeigt neben den elsässischen Wappen derer von Königshofen und derer von Gemmingen (oder Fleckenstein, Mittelhausen oder Truchseß von Rheinfelden) die Minuskelaufschrift:

Ich · dyene · vm · loon ♡

(Ich diene um Lohn). Das hinter dem „loon" angebrachte Herz zeigt an, daß der Spender mit dem Lohn nicht schnöden Mammon, sondern süßen Herzenslohn erhofft, der Text also zu ergänzen ist: „Ich diene um Herzenslohn!" — Eine französische Schatulle dieser Art zeigt einen Jüngling, welcher einer die Hände hochhaltenden Jungfrau in Burgundertracht ein Herz zuwirft, daneben der gleichfalls rebusartige, halb durch Schrift, halb durch Bild ausgedrückte Zuruf: MON ♡ (also ungefähr: „Je vous offre mon cœur").

Ganz ähnlich, aber eben durchaus Bauernkunst, ist die eingangs erwähnte Kassette aus der Nähe von Bregenz (Abb. 11). Sie zeigt ganz die Form, den Schnitt, die Schrift, die Beschläge und den Bilderkreis jener Zeit, nur alles verroht und unverstanden wiedergegeben, wie wir diese Erscheinung jetzt bereits

*) K. Ettmüller: Beschreibung eines aus dem vierzehnten Jahrhundert stammenden Brautschmuckkästchens (Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft Zürich 1853).

mehrfach zu beobachten die Gelegenheit hatten. In der Mitte des Deckels Abb. 11 *A* steht ein Hirsch neben einem Baum, auf welchem sich eine Tierfigur mit Frauenkopf und andere Fabeltiere sonnen. Eine Art Amor, halb Mensch, halb Tier, fliegt heran. Er trägt eine spitze sogenannte Judenmütze; sein Schwanz endigt in eine Blattpflanze, ein Abschlußmotiv, das auch auf der schönen Greifenfigur der Kassette Abb. 9 wiederkehrt. Hinter dem Hirsch sitzt mit zierlich verschränktem Bein ein Reh und auf dessen Rücken wieder ein Fabeltier. Das ganze Bild ist umgeben von einer Majuskelinschrift, deren Lesung und Deutung noch nicht vollständig gelungen ist, deren Inhalt aber ersichtlich wieder mit der Liebe im Zusammenhang steht: WAS · ICH · LIEB · LIEBES . . . u. s. w.

Gleichwie im vorher erwähnten Inschrifttexte das ♡ den Text zu vervollständigen hatte, scheint hier eine Rose mit dem Text zusammenzugehören und diesen zu ergänzen.

Auch die rechte Seite der Schachtel scheint mit dem Minnedienst in Zusammenhang zu stehen (Abb. 11 *G*). Wieder sehen wir auch hier ein Reh und wieder eine jener blumenschwänzigen häßlichen Amorfiguren mit spitzer Mütze, außerdem eine Gemse und einen blattschwänzigen Vogel, auf einer Bandrolle verteilt die Majuskelinschrift: ELND SIN BINGDT ROE BIE DE FROVVEN, was man lesen kann: Elend sein (à la Ritter von Toggenburg) bringt Reue (Reue, Buße und Liebe) bei den Frauen, oder: Elender Sinn (schlechtes Verhalten) bringt Reue (Ungnade) bei den Frauen. Klarer sind die um die vier Evangelistenbilder gruppierten Inschriften der Rückseite (Abb. 11 *E*): „JOHAN, LVCAS, MARCVS, MATHEV." — „DIE VIER · SINT · GEZUG · DAS · VNSER · HER · IHESVS KRISTVS · IST · EIN · SPIEGEL (Johannes, Lucas, Marcus,

Mathäus, diese vier sind Zeugen, daß unser Herr Jesus Christus ist ein Spiegel [Vorbild])."

Die anderen Seiten sind ohne Schriftbeigabe, zeigen aber immer wieder das Reh, daneben Hunde als Zeichen der Treue, Hirsch, Gemse (!) und Fabeltiere. Im Innern des Deckels ist ein roher, aber doch nicht schlecht stilisierter Drache mit Flügeln und langem Schlangenschwanz abgebildet, daneben Eicheln und tulpenartige Glockenblumen, die sich auch auf dem Boden der Kassette neben dem Hirsch und schriftloser Bandrolle wiederfinden. Jene tulpenartigen Blumen sind hier um so beachtenswerter, als damit der Beweis geliefert ist, daß die Tulpenornamente der Bauernkunst keineswegs alle nur auf die im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert importierten Tulpen zurückzuführen, vielmehr zum Teil älteren Ursprungs sind und auf Glockenblumen, Herbstzeitlosen und ähnliche tulpenartig geformte Blumen zurückgehen.

So sehen wir, wie der bäuerliche Nachahmer auf seiner Brautschatulle all die Figuren verroht wiedergibt, wie er sie auf den städtischen Brautschatullen seiner Zeit zu sehen gewohnt war. Er kopiert denn auch roh das Einhorn als das Zeichen der Jungfräulichkeit, den Hirsch als das Zeichen des männlich stolzen Bräutigams, den Hund als das Zeichen der Treue, und er vergißt auch nicht die in der Gotik so beliebten phantastischen Figuren von halb menschlicher, halb tierischer Gestalt, die freilich unter seiner bäuerlichen Hand und Phantasie eine wesentlich andere Form annehmen. Selbst die gotischen Spruchbänder mit ihren religiösen Texten und ihren Minnesprüchen hat der bäuerliche Kopist der Zeit um 1400 nicht missen wollen.

Abb. 12 Gotisches bemaltes Leinen mit Auferstehung Christi Aus Rätien XV. Jahrhundert
(Zirka ein Siebentel der natürlichen Größe Sammlg. Forrer-Straßburg)

Andere interessante Beispiele gotischer Bauernkunst bieten die in Tirol und in der bündnerischen Gebirgsschweiz entstandenen „Hungertücher", große Leinentücher, auf welche nach Art der gotischen Wirkteppiche religiöse Darstellungen aufgemalt sind — bäuerliche Surrogate für die gewirkten Wandteppiche, wie sie die kleinen Landkirchen im Original natürlich sich nicht leisten konnten (vergl. Abb. 12, eine auf Leinwand gemalte Auferstehung Christi, welche noch dem fünfzehnten Jahrhundert angehört, aber die Nachbildung einer gleichzeitigen gotischen Bildwirkerei von der Hand eines ländlichen Malers der rätischen Berge darstellt). — Gleiche Verhältnisse finden wir bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein in Skandinavien, wo bäuerliche Künstler, gewirkte Wandteppiche durch vielfarbige Malerei auf glatten Leinenlaken kopieren, und wo die gotische Tradition sogar noch in den Malereien des neunzehnten Jahrhunderts, trotz der späterzeitlichen Kostüme, deutlich nachklingt. Man vergleiche dazu mein der Zeit um 1400 angehöriges gotisches Gemäldefragment mit Abendmahlsdarstellung, Abb. 13, und damit die Hochzeit zu Kanaan, Abb. 14, nach einem schwedischen gemalten Wandteppich vom Jahre 1828!

Der Norden, insbesondere Skandinavien, hat auch den romanischen Stil als Volkskunst beibehalten, nachdem er in Deutschland u. s. w. unter dem Einflusse von Gotik und Renaissance längst vergessen war. — In diese Kategorie gehört u. a. der 17½ cm hohe isländische Kasten aus Buchenholz, Abb. 15, welchen das Museum für Kunst und Industrie in Hamburg besitzt, und welcher vom Jahre 1770 datiert ist. Seine äußere Form ist die der spätromanischen Kassetten mit dachförmigem Deckel. Seine Schnitzerei ist ein interessantes

Abb. 13 Abendmahlsdarstellung Gotisches Goldgrundgemälde der Zeit um 1400
(Viereinhalbmal verkleinert Sammlg. Forrer-Straßburg)

Abb. 14 Bäuerlicher gemalter Wandteppich aus Halland-Schweden, von 1828, mit Anbetung der drei Könige und Hochzeit zu Kanaan (Nordisches Museum zu Stockholm)
(Besonders beachtenswert durch die noch ganz mittelalterliche Darstellungsform des gedeckten Tisches)

Abb. 15 Isländischer Kasten aus Buchenholz (vom Jahre 1770; Höhe 17½ cm)
(Museum für Kunst und Industrie, Hamburg)

Gemenge zunächst insofern, als die Bordüren mit Inschriften durchaus in gotischen Minuskeln und im Stile der Gotik gehalten sind, wogegen die Ornamentik der Flächen noch vollkommen romanischen Ursprung zeigt. Die Inschrift selbst enthält in altisländischem Text ein Gedicht von drei Strophen, dessen Text derart verteilt ist, daß die erste Verszeile am rechten, die letzte am linken Giebelfelde des Deckels steht.*)

*) Der Text ist von Dr. Brinckmann in seinem Berichte über die Ankäufe des Hamburger Museums nach den Lesungen von Professor Bugge und O. Rygh folgendermaßen wiedergegeben:

a) Am rechten Giebelfeld des Deckels:

Anno

hrittumæde

Noch typischer ist das streng romanische Mangelbrett Abb. 16. Ganz gut könnte es nach seinem Stil dem zwölften oder dreizehnten Jahrhundert angehören; die Inschrift und Jahreszahl verweisen uns aber in das Jahr 1687. Das nor-

b) An der rechten Schmalseite des Kastens unter a:
heimsumsuædeheillan
iottusiifelldgiæde sui
c) An der Vorderseite des Kastens:
ptfraabrædesæmder
hlioottu hlioottulin
d) An der linken Schmalseite des Kastens unter h:
dennbaarubaalsbest
afrægdargeingeni
e) An der Rückseite des Kastens:
oottuhindinne
ldaaalsærunægdarleinge
f) An der Rückseite des Deckels:
fadugledeindean
didurueiltafhimnas
g) An der Vorderseite des Deckels
midfadgiæfnennfir
restnaudfridurogble
h) Am linken Giebelfeld des Deckels:
1770
ssanhaldestuid

Die Lesung ergibt das folgende Gedicht:

1. hrittu mæde
heims um suæde
heilla niottu!
siifelld glæde,
snipt fra bræde,
sæmder hlioottu!
2. hlioottu, lindenn baaru baals,
besta frægdar geinge!
nioottu, hindinn elda aals,
æra nægdar leinge!
3. fadu glede inde aud
idur neitt af himna smid!
fad giæfu, enn firrest naud
Fridur og blessan haldest nid!

Abb. 16 Geschnitztes Mangelbrett von 1687, aus Island Ein Viertel der natürlichen Größe Nordisches Museum zu Stockholm

wegische Mangelbrett Abb. 17, mit seinem schönen romanischen Rankenwerk, ist sogar 1807 datiert. — Das alte Skandinavien übernahm hier im Konzert der europäischen Länder im großen dieselbe Rolle des zurückgebliebenen Bauern, wie sie bei uns im kleinen der abgelegene Bauer im Gegensatz zum fortgeschrittenen Städter spielt.

Auch für die älteren Epochen der mittelalterlichen Kunstgeschichte fehlt es nicht an zahlreichen und interessanten Beispielen der Bauernkunst. Byzantinische Bauernkunst sehe ich in vielen Textilien, wie ich sie aus den Gräberfeldern von Achmim in Oberägypten erhoben habe. Hier fand ich neben Stoffen mit vorzüglich gezeichneten Figuren andere mit Heiligendarstellungen, deren Roheit nicht bloß der Schwierigkeit der Technik, sondern ersichtlich auch einer verknöchert gewordenen,

Abb. 17 Geschnitztes Mangelbrett von 1807, aus Dovre in Norwegen Ein Fünftel der natürl. Größe Nordisches Museum zu Stockholm

Abb. 18 Knochenkamm mit aufgravierter christlicher Taube

Abb. 19 Farbiger Wollclavus mit Darstellung der Flucht nach Aegypten

Abb. 20 Knochenamulett mit St. Georg oder Salomon den Drachen tötend

Abb. 18 bis 20 Koptisch-byzantinische Fundstücke aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis Zirka sechstes bis siebentes Jahrh. n. Chr. (Verkleinert Sammlg. Forrer-Straßburg)

verbauerten Volksindustrie entsprungen ist. Als Beispiel biete ich Abb. 19, welche die berühmte altchristliche Darstellung der Flucht nach Aegypten auf einem in Farben gewirkten Wollclavus aus der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends nach Christus in ersichtlich bäuerlicher Verrohung wiedergibt.

Auch die anderen sogenannten „koptischen" Funde aus dem frühchristlichen Aegypten haben fast ohne Ausnahme etwas Rohes, Bäuerisches an sich und sind für mich bis zu einem gewissen Grade wenn auch interessante und archäologisch hochwichtige, so doch immer nur verrohte Wiedergaben und Umbildungen klassischer Vorlagen. Dahin gehören vor allem alle jene Gegenstände der koptischen Kunst, in denen wirkliche Kunst zum Ausdruck gebracht werden sollte; so die figürlichen Bronzen und besonders auch die Knochen- und Elfenbeinschnitzereien, in denen immer nur eine „Provinzialkunst", oft förmliche „Bauernkunst" in die Erscheinung tritt (vergl. Abb. 18, 19, 20). Ausnahmen bestätigen auch hier nur

die Regel und sind übrigens gerade für Aegypten und für die hier besonders in Betracht kommende Epoche des dritten bis siebenten Jahrhunderts äußerst selten. Koptische Bauernkunst äußert sich ganz besonders auch in den Gegenständen des täglichen Gebrauches, in den figural geschnitzten hölzernen und beinernen Kämmen und in den ebenso gearbeiteten Knochenbelagstücken für Kassetten u. dergl., weiter in den Flaschen und Lampen aus gepreßtem Ton und im figürlichen Schmuck an Bronzegefäßen, wie Proben solcher Arbeiten in meinen Werken über die Gräberfunde von Achmim und im Strzygowskischen Katalog der koptischen Sammlung des Kairoer Museums abgebildet sind.*)

Die römische Kaiserzeit ist reich an verwandten Beispielen. Ich erinnere an die rohen bäuerlichen Nachbildungen bronzener und steinerner Götterbilder, an die rohen Reliefs auf Tonlampen bäuerlicher Töpfer und an die germanischen Graburnen, welche klassische Silber- und Tongefäße in roherem Material und in wenig klassischer Stilreinheit wiedergeben. Gerade auch unsere gallische und germanische Provinzialkunst erinnert in vielem oft lebhaft an die eben erwähnte, allerdings vielleicht noch etwas rohere koptische Provinzialkunst Aegyptens (vergl. Fig. 21 bis 26). Uebrigens dürfen wir ja nicht vergessen, daß auch in diesen Fragen alles relativ ist und daß, wie die koptische Kunst eine Verrohung der griechisch-römischen und die gallo- und germano-römischen Kunsterzeugnisse größtenteils Nachahmungen der römischen

*) R. Forrer: „Gräber- und Textilfunde“ und „Frühchristliche Altertümer von Achmim-Panopolis“ (Straßburg 1891—93). — Jos. Strzygowski: „Catalogue général des Antiquités Égyptiennes du Musée de Caire. Koptische Kunst.“ Wien 1904.

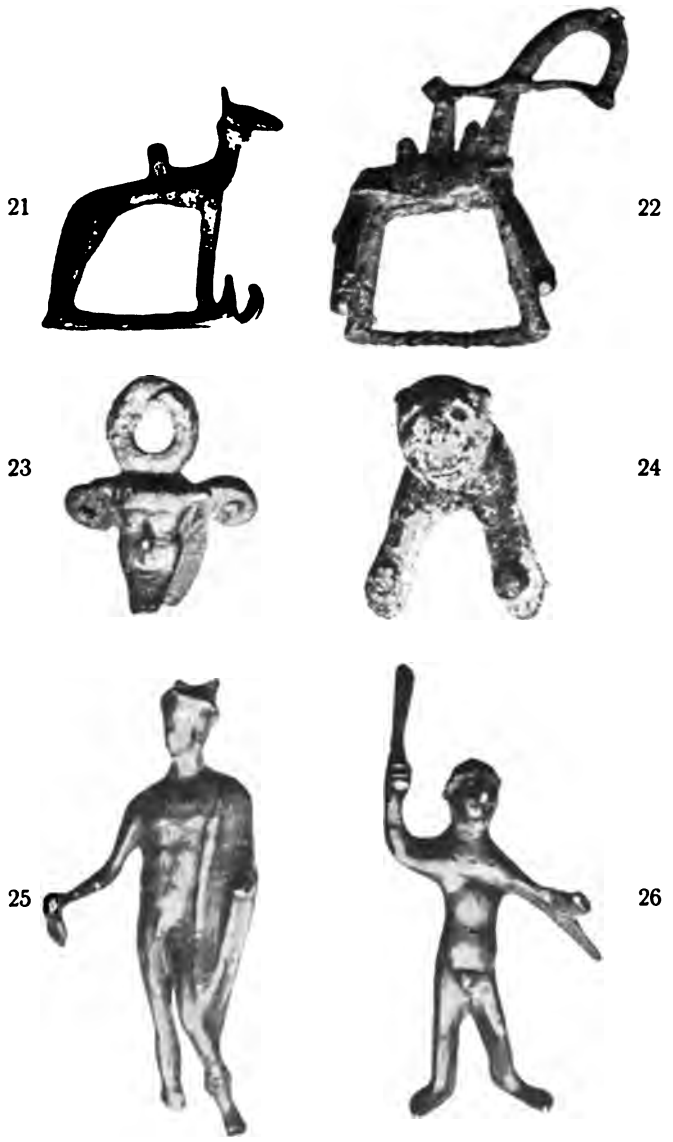


Abb. 21 bis 26 Antike Bronzefiguren verschiedener Stile und Epochen; die der linken Reihe klassische Arbeiten, die der rechten Reihe „Verbauerungen" 21 Windhund mit Halsband, aus Aegypten 22 Primitiver Reiter (Kopf fehlt), aus Aegypten 23 Gefäßhandhabe mit archaisch stilisiertem Faunskopf (aus Italien?) 24 Primitive Gefäßhandhabe mit rohem menschlichen Kopf aus Augsburg 25 Römische Merkurstatuette aus dem Elsaß 26 Barbarische Herkulesstatuette (Italien oder Ungarn)

Kunst sind, ebenso auch diese letztere keine selbständige ist, sondern auf die griechisch-klassische zurückgeht. Und die künstlerische Qualität war damals wie noch heute einerseits vom Können und anderseits von der Schulung, d. h. vom umgebenden Milieu, abhängig.

„Bauernkunst" dokumentiert sich auch in den Münzen der Kelten, der Skythen, der Germanen u. s. w., welche die Gepräge klassischer Münzen kopierten und schließlich derart verrohten und umbildeten, daß der Prototyp oft nur mit Mühe noch zu erkennen ist. Gerade diese Münzen zeigen deutlich, wie der Wunsch nach dem Schönen auch im Barbaren steckt, wie aber technisches und künstlerisches Unvermögen die klassischen Linien allmählich verrohen und das klassische Vorbild verschwinden ließen.

Diese Münzen sind unseren volkskundlichen Forschern größtenteils wohl unbekannt. Aber gerade sie sind mehr als irgend ein anderes Gebiet der Archäologie geeignet, das Wesen der Bauernkunst von einer hohen Warte aus zu studieren. Sie lassen beobachten, wie und unter welchen Bedingungen eine Volkskunst entsteht und wie diese, je nachdem sie beeinflußt oder unbeeinflußt ist von neuen Strömungen, verknöchert oder sich selbständig weiter entwickelt und umbildet.

Wie die Volkskunst in ihrem ersten Stadium den gerade herrschenden Stil übernimmt, so haben auch jene Barbarenvölker in den ersten Zeiten ihrer eigenen Münzprägung sich klassische Vorbilder angeeignet und diese so gut sie konnten nachgebildet.

Je nach dem Kulturgrade des betreffenden Stammes und dem Können des zur Verfügung stehenden Stempelschneiders

sind dann jene Nachprägungen ausgefallen. Entweder kommen sie dem klassischen Original so nahe, daß eine Unterscheidung, was „klassische" und was „keltische" Arbeit, oft kaum möglich ist. Oder man erkennt an der Kopie zwar sehr wohl noch die Höhe der klassischen Vorbilder, an Einzelheiten aber bereits den barbarischen Stempelschneider, sei es, daß er die Inschriften nicht verstand und diese deshalb unverstanden wiedergab, sei es, daß er die klassischen Profile der dargestellten Köpfe verzeichnete und andere Feinheiten der klassischen Kunst vergröberte.

Wie bei den Bauernarbeiten ist auch hier zu beobachten, daß die Verrohung eine stärkere wurde, je weiter der prägende Stamm von den Kulturzentren entfernt wohnte. Und je mehr die Kopie sich auch zeitlich von der Entstehungsepoche des Vorbildes entfernte, desto größer ist auch die Kluft zwischen diesem und der keltischen Nachbildung. Die klassisch modellierten Köpfe der dargestellten Gottheiten (Zeus, Apollo, Dionysos u. s. w.) werden immer roher und lösen sich schließlich in barbarische Buckelreliefs auf. Die schön gezeichneten Reversgestalten machen dieselbe Metamorphose durch, und auch die Inschriften, die erst mehr oder minder exakt nachgeschnitten werden, verrohen allmählich zu sinnlosen Buchstaben- und Buckelgebilden.

Dieser zweiten Form der „Verbauerung" gesellt sich dann eine dritte hinzu, welche für uns ganz besonders lehrreich ist: Der spätere keltische Stempelschneider kannte die klassischen Originale, welche den älteren Nachprägungen als Vorbilder gedient hatten, nicht mehr. Er sah vor sich bloß die keltischen Nachbildungen seiner Zeitgenossen, welche er selbst wieder kopieren mußte. Aber gerade weil ihm die klassischen Originale und vor

allem die Bedeutung der auf denselben dargestellten Köpfe, Figuren, Inschriften und Monogramme fremd waren, legte er in diese ihm durch die verrohten Kopien überlieferten Darstellungen einen anderen Sinn. Er dachte sich in den dargestellten Köpfen und Figuren Abbildungen eigener heimischer Götter, heimischer Helden und heimischer Fürstengestalten. Und unter diesem Eindruck brachte er allmählich am Münzbild kleine Aenderungen an, welche eben hierdurch das Originalbild immer mehr und immer deutlicher in ein neues Gepräge verwandelten. Immer mehr wurde es den Vorstellungen des keltischen Stempelschneiders angepaßt, ließ dafür freilich den ursprünglichen klassischen Prototyp um so weniger leicht erkennbar erscheinen. Gleiches geschah mit den Inschriften und Monogrammen. Die letzteren löste der keltische Künstler in Zeichen auf, welche ihm durch jahrhundertealte heimische Traditionen besonders geläufig waren. Die Inschriften wurden bei ihm zum reinen Ornament. Oder er ließ sie ganz weg bezw. setzte an die Stelle der fremden Inschriften heimische Namen, bald die seiner Fürsten, bald die seiner Münzmeister. Selbst die äußere Gestalt der Münze wurde unter dem Einflusse einer roheren Prägetechnik verändert. So entstand schließlich ein völlig neues Gepräge von rein keltischem Charakter.

Wie bei den bäuerlichen Kostümstücken, bei den bäuerlichen Holzschnitzereien und bei zahlreichen anderen Dingen ist der Unterschied zwischen der keltischen Nachprägung und dem klassischen Original im Laufe der Zeit zu einem oft derart großen angewachsen, daß der klassische Prototyp nur dann noch zu eruieren ist, wenn eine Folge von Zwischenstufen den Weg zeigt, welchen die allmähliche Umbildung genommen

hat. Noch schwieriger gestaltet sich diese Feststellung freilich, wenn der Weg der Verrohung und Umbildung durch Hinzutreten anderer Münzbilder kompliziert worden ist, wenn Typen von verschiedenen Münzen miteinander vermengt worden und allein schon hierdurch völlig neue Gepräge entstanden sind.

Aus den vielen interessanten Münzserien, welche die obengeschilderte Entwicklung veranschaulichen, gebe ich unter Abb. 27 bis 30 Beispiele, welche dem Kreise der Tetradrachmen von Thasos entnommen sind. Das erste Stück (Abb. 27) zeigt ein thasisches Original mit dem Kopfe des jugendlichen Dionysos und dem stehenden Herakles mit Löwenhaut und Keule, nebst der griechischen Umschrift: *HPAKΛEOYΣ ΣΩTHPOΣ ΘAΣIΩN*. Das folgende Exemplar, Abb. 28, ist bereits wesentlich verroht. Der Kopf des jugendlichen Dionysos ähnelt hier mehr dem einer herausgeputzten alten Frau, und die Gestalt des Herakles hat ebenfalls von ihrer klassischen Modellierung wesentlich eingebüßt; die Inschrift ist auffallend gebuckelt. Noch roher ist das folgende Stück, Abb. 29, wo der Kopfputz des Dionysos mitsamt dem Scheitel zur Hälfte abgeschnitten erscheint und das Gesicht ganz schülerhaft modelliert ist. Der Revers ist gleich barbarisch behandelt und zeigt den Herakles völlig verroht. Das Gesagte gilt auch für die Inschrift, von welcher der keltische Stempelschneider nur die erwähnten Buckel und die senkrechten Verbindungslinien übernommen hat. Für ihn haben diese Buckellinien nur ornamentalen Wert. Das vierte Münzbild endlich, Abb. 30, ist derart roh geschnitten, daß ohne die Zwischenglieder, Abb. 28 und 29, der Zusammenhang mit dem klassischen Vorbilde, Abb. 27, kaum glaubhaft zu machen wäre. Der Dionysoskopf hat sich hier in einen Wulst und in ein Konglomerat von Punkten und Strichen aufgelöst. Auge,

Abb. 27

Abb. 28

Abb. 29

Abb. 30

Abb. 27 bis 30 Tetradrachmen von Thasos und keltische Nachbildungen derselben aus dem ersten Jahrhundert v. Chr. (Sammlg. Forrer-Straßburg) (Naturgröße)

Nase, Mund und Blätterkranz sind nur mit Mühe erkennbar, und auch in der ganz kindisch gezeichneten menschlichen Figur des Revers' würde kein Nichteingeweihter den stolzen, keulebewehrten Herakles vermuten. Von seiner Löwenhaut und seiner Keule sind nur einige wenige Punkte und von der griechischen Inschrift nur zwei Doppelreihen großer Buckel übriggeblieben. Ersichtlich ist dieses dem Geschmacke der Barbaren angepaßte Gepräge eine der spätesten Nachprägungen des thasischen Prototyps und jedenfalls in einem weitab von der klassischen Kultur gelegenen Barbarenlande entstanden.*)

Ob Gewebe oder Münze, ob Stein- oder Holzskulptur, und ob neuerzeitlich, mittelalterlich oder aus dem Altertum, immer sehen wir abseits der großen Straße dasselbe Bild allmählicher Verrohung und Umbildung eines Prototyps wiederkehren.

Und wenn wir die Kunstprodukte des Menschen unter diesem Gesichtspunkte noch weiter rückwärts verfolgen, so können wir auch fernerhin überall genau dieselbe Erscheinung wieder beobachten: Ob bei den Barbarenvölkern der Tène-, Hallstatt- und Bronzezeit, ob bei den Kulturvölkern der Griechen

Abb. 31 Gravierte Zeichnung auf Renntierhorn mit Tierkopf Aus der Renntierhöhle von Thaingen (Sammlg. Dr. Nuesch-Schaffhausen)

*) Vergl. meine „Keltische Numismatik der Rhein- und Donaulande" (Metz und Straßburg 1901—1906).

Abb. 32 Das weidende Renntier von Thaingen Gravierte Zeichnung auf Renntierhorn (Rosgartenmuseum in Konstanz)

und Aegypter, überall wird der Forscher ähnlichen Verhältnissen begegnen. Sie fehlen selbst nicht zur Steinzeit, denn die neuesten Entdeckungen ergeben immer deutlicher, daß zwischen den Steinzeitleuten Aegyptens und denen Europas ungefähr dasselbe künstlerische und kulturelle Verhältnis bestanden hat, wie zwischen dem Bewohner einer großen Kunstzentrale und dem eines abgelegenen Dorfes, und zwischen dem mittelalterlichen Europa einerseits und Skandinavien anderseits.

Der Unterschied zwischen hoher und Bauernkunst ist sogar noch älter als die Neolithik. Er tritt meines Erachtens schon in der verschiedenen künstlerischen Qualität der Skulpturen und Zeichnungen aus den Höhlen der Mammut- und Renntierzeit zutage. Schon dort begegnen wir in ein und derselben Station Kunstwerken, welche, obgleich annähernd gleichzeitig, ersichtlich Händen entstammen, die auf ganz verschieden hoher Stufe des Könnens standen. Ich erinnere an die prächtig der Natur abgelauschte und künstlerisch selbst